



MADRID, 2001 • GUILLERMO DE OSMA. GALERÍA BARCELONA, 2002 • GALERÍA ORIOL



2001 2002

MADRID • GUILLERMO DE OSMA [6 DE NOVIEMBRE A 22 DE DICIEMBRE] BARCELONA • GALERÍA ORIOL [16 DE ENERO A 20 DE FEBRERO]

AGRADECIMIENTOS

ELENA FERNÁNDEZ GOROSABEL, DURANGO
JEAN PIERRE SELZ, PARÍS
JOSÉ MARÍA RIBOT, BARCELONA
JUAN MANUEL ALONSO, MADRID
MANUEL MIRANDA, MADRID
MIGUEL ZUGAZA, BILBAO

Coordinación:
José Ignacio Abeijón e Isabel García

Fotografía:
Joaquín Cortés, Ramón Calvet y Alejandro Lamas

Impresión:
ARTEGRAF, S.A.
Sebastián Gómez, 5 - 28026 Madrid

Depósito Legal: M-46.855-2001

Marc Domènech Tomàs

Una aproximación al Cubismo de los cubismos

De todos los aspectos que tienen un papel preponderante en la manufactura de una obra cubista, uno de los que recientemente ha dado más elasticidad a la comprensión del movimiento es el rol del signo como parte esencial de su discurso artístico. El signo en el Cubismo, tal y como han argumentado recientemente numerosos críticos e historiadores del arte como Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, es introducido de forma absolutamente deliberada pero su lectura permanece primordialmente abierta, sujeto pues a múltiples interpretaciones. Este aspecto no solo confirma la naturaleza abierta del propio movimiento Cubista, también consiente que sus proposiciones y averiguaciones las encontremos en obras producidas por artistas que no formaron parte implícita del cubismo como lenguaje artístico ampliamente entendido pero correspondieron a esa intencionada relación que se fomenta a partir del resultado de la multiplicación de planos y de la yuxtaposición de elementos, extraños entre ellos, pero obligados a interrelacionarse.

No es sorprendente pues que la utilización de teorías semiológicas haya fragmentado de forma considerable las interpretaciones narrativas del cubismo. El fino bisturí teórico de Ferdinand de Saussure ha sido utilizado por muchos analistas para realizar excelentes autopsias histórico-artísticas. Si bien es cierto que en algún caso se ha usado para acometer amputaciones irreversibles, en otros ha ordenado los tejidos interpretativos de la obra de arte. Una de las consecuencias de la aplicación de dicho bisturí ha sido, en gran medida, la desmitificación de Cézanne y su legado.

Lejos de querer retroceder a antiguos aunque validos análisis, valdría la pena recuperar ciertos argumentos que han servido para ordenar la evolución formal del lenguaje pictórico hacia el desarrollo completo del Cubismo.



Albert GLEIZES, *Portrait de l'editeur Figuière,* 1913.

Douglas Cooper, cuya obra *La época cubista*[1] sigue siendo uno de los mejores puntos de partida para emprender la aventura analítica del Cubismo, hizo un gran esfuerzo al ordenar ciertos aspectos de los prolegómenos cubistizantes de algunos artistas. Es cierto que su interés primordial era el de preparar el terreno a lo que él llamó el 'cubismo verdadero' de Picasso y Braque, razón por la cual valora los descubrimientos de Cézanne y cuestiona en cierta medida los Fauvistas. Pero en sus análisis otorga una merecida importancia a la evolución formal del Cézanne anti-Académico.

Es en este contexto que debemos analizar el cuadro de Raoul Dufy **Bananes et oranges** (il. núm. 1) de 1910. No se trata de un cuadro estrictamente cubista pero el modo como están concebidos el espacio y las formas, las distorsiones de las perspectivas, la inclinación de los planos y la creación de volúmenes a partir de estructuras coloristas de evidente carácter geométrico acentúan la herencia cézanniana, le apartan del Fauvismo más cromático y le introducen en esa zona coopertiana dónde la solidez y lo tangible aportan la base estructural geométrica necesaria para la maduración de su 'cubismo verdadero'.

La combinación de estos aspectos formales con los de fondo más ideológico, como los que encontramos en los meandros surgidos de las teorías lingüísticas aplicadas a las artes visuales, ha provocado que el Cubismo adquiriera ese carácter abierto y flexible al que antes hacía referencia. Incluso ha provocado la superación de límites cronológicos anteriormente reconocidos abriendo así sus puertas a gran parte de los cuadros cubistas realizados por artistas españoles como por ejemplo **Guitare** (il. núm. 19) de Manuel Ángeles Ortiz realizado en 1926 o los cuadros de Moreno Villa como **Composición con guitarra** (il. núm. 25) y **Bodegón cubista con botella** (il. núm. 26) realizados un año después, en 1927. Evidentemente, el papel primordial ejercido por Picasso y Gris, y poco después por Blanchard, en la escena Parisina cubista aseguró que muchos artistas españoles adoptaran este modo de representación durante los años veinte. Este aspecto queda todavía más claro si cabe cuando se tiene en cuenta los condicionantes polí-

1. Cooper, Douglas, *La época cubista,* Alianza Editorial, Madrid, 1984.

ticos así como los sentimientos nacionales que se confunden muchas veces en el movimiento cubista los cuales para los artistas españoles que se acercaban a la capital francesa eran razones más que suficientes para abrazarlo. La flexibilidad con la que hoy en día se quiere interpretar el Cubismo ha provocado que esos cristales opacos que antes separaban a movimientos distintos se hayan convertido hoy en enormes cristales translúcidos que permiten vislumbrar potentes intercomunicaciones entre esos pronunciamientos artísticos que siempre se habían considerado mucho más distantes.

Este es el caso precisamente de artistas que, como André Masson, a mediados de los años 20 entraron en el círculo de André Breton. De hecho, el autor del *Manifeste du Surréalisme* (1924) ya se dio cuenta de las posibilidades que presentaba la apertura de los signos en obras anteriores a 1918 concebidas por Picasso. Hemos de entender que Breton estuvo muy ligado a los avances literarios neo-simbolistas que a principios del siglo XX dominaban la escena literaria Parisina y que recuperaban los procedimientos poéticos realizados por Mallarmé y Rimbaud los cuales ya separaron el signo de su referente favoreciendo así una ampliación poética. André Breton compartía la opinión de Pierre Reverdy quién opinaba que con las obras de Braque, Picasso y Gris la poesía y el arte comparten, durante el primer cuarto del siglo XX, fines y medios[2].

Obviamente la apreciación de André Breton acerca de las posibilidades del signo fueron desarrollándose hacía otros caminos que tenían mucho más que ver con la capacidad de generar sorpresa y de provocar desorientaciones que con la necesidad de generar campos de lectura necesarios de cierta carga intelectual, diferencia esta esencial entre el Surrealismo y el Cubismo ortodoxo. Aún y así cuando nos encontramos delante de cuadros como **Nature Morte** (il. núm. 23) de André Masson, realizado en 1923, nos vemos obligados a utilizar unos argumentos interpretativos que van más allá de los postulados surrealistas.

Evidentemente los razonamientos intelectuales que Masson en este momento iba desarrollando, como el interés por la mitología, los poderes

2. Green, Christopher, "Les définitions du cubisme", pp. 18-30, en *Les années cubistes,* Musée d'Art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, y Centre Georges Pompidou, Paris, 1999.

simbólicos, las relaciones ocultas y la voluntad de un caos liberador, poco dicen acerca del Cubismo pero la organización estructural del cuadro apunta hacia un análisis formal de la obra que sí encuentra claras connotaciones cubistas.

A Masson le interesaba la desmembración de los planos y la combinación de elementos geométricos que sugirieran espacios arquitectónicos entre los cuales situar escenas u objetos. En sus cuadros de esta época además abundan los desplazamientos y las fragmentaciones, las superposiciones de planos y la anulación casi al completo de la profundidad. Aún y siendo cierto que el tema del bodegón para Masson tiene unas connotaciones ideológicas específicas, como lo demuestran las cargas simbólicas que para él adoptan el pez y el cuchillo y sobretodo su constante necesidad de mantenerse en firme relación con la naturaleza, lo cierto es que la influencia del Cubismo en esta obra, así como en muchas otras que el artista realizaría hasta bien a finales de los años 20, es claramente plausible.

Hay asimismo otros elementos que tradicionalmente se han asociado al Cubismo y que de forma velada también encontramos en cuadros de André Masson. Los descubrimientos realizados por los cubistas de *Salon*, como Metzinger, Gleizes, Delaunay, y principalmente Léger, acerca de la simultaneidad de elementos animados e inanimados en un mismo campo pictórico provocando así una tendencia unificadora entre lo temporal y lo espacial pertenecía al ideal bergsoniano resumido en el famoso "durée dans le temps" que tanta influencia tuvo entre algunos cubistas así como entre escritores y poetas como Apollinaire, Barzun y Blaise Cendrars. Masson, por lo general, fué bastante inmune a esta necesidad pero en alguno de sus cuadros, como por ejemplo el espectacular **Les Joueurs** de 1923, encontramos suficientes elementos formales que recuerdan enormemente un cuadro simultaneista de reconocida importancia como es **La Noce** que Fernand Léger realizó en 1911 y que precisamente en ese mismo año fue expuesto en el Salon des Indépendants.

Estructuralmente ambos cuadros disfrutan de una clara sensación de verti-

calidad aunque en la obra de Masson se aprecia más profundidad que en la de Léger. Las características líneas ondulantes junto con otras de zigzagueantes que podemos contemplar en **La Noce** las encontramos también en cierta forma representadas en **Les Joueurs**. Incluso la intencionalidad con la que disponen elementos fácilmente leíbles es común entrambos cuadros aunque el grado de realismo utilizado por Masson no lo encontramos tan acusado en la obra de Léger, que todo y existir, queda hábilmente camuflado debido a la enorme fragmentación de los elementos. La orquestación de varios sectores donde se vislumbran e introducen ciertas realidades temporales es más o menos similar. Si en **la Noce** deducimos que hay varias acciones ocurriendo de forma simultánea gracias a la superposición de cada una de ellas, también lo comprobamos en **Les Joueurs** donde es fácil observar como todas las actuaciones de los jugadores acontecen sincrónicamente. Ambas piezas funcionan como composiciones musicales polifónicas.



Fernand LEGER, *La noce,* 1910-1911.

La diferencia más contundente entre estas dos obras es la inclusión de considerables dosis naturalistas que podemos encontrar en la obra de Masson y que vemos también en muchos otros de sus cuadros de esta época. Este realismo se interpreta en la mayoría de los casos como una aportación más a las corrientes clasicistas que forman parte del patrimonio formal de la *llamada al orden* que empieza a ejercer su influencia a partir de 1917. Esto lo podemos comprobar claramente en muchas de las obras de pintores como Gris, Gleizes (aunque a partir de 1920 recupera en algunos casos un Cubismo abstracto igual que Herbin y Valmier), Marcoussis e incluso el escultor Lipchitz, entre otros. Este último es quizá uno de los mejores representantes de la escultura cubista. Tal y como demuestran sus creaciones **Arlequín con clarinete** (il. núm. 11) de 1920 y **Lectora** (il. núm. 10) de 1919, Lipchitz supo transmitir en volúmenes las concepciones formales

que Gris y Picasso habían apuntado en sus pinturas y en sus dibujos, adivinó como convertir en tangibles los planos geométricos de sus obras y dio vida a la falta de profundidad y a la superposición de vistas. Sus esculturas sin embargo ofrecen el nivel de legibilidad adoptado por Gris y se integran en esa corriente sintética del Cubismo donde lo esencial se describe pero lo banal se oprime en campos planos puramente geométricos sin más descripciones que el color o la textura del material utilizado. El *gouache* sobre papel de Marcoussis, **Composition** (il. núm. 15) realizado en 1921, ilustra estos argumentos perfectamente. De todas formas son de destacar dos elementos de esta obra que demuestran claros ingredientes clasicistas. Tanto la parte superior de la botella como la estilizada silueta azul cumplen con la determinante función del signo y realizan un claro trabajo sinecdóquico puesto que connotan y representan las partes de unos objetos que han sido reducidos a sus formas más elementales, más puras, más clásicas.



Les jouerus de cartes, 1923, huile sur toile, 80 x 59 cm

En general esto no debe de extrañarnos si tenemos en cuenta la utilización que muchos artistas hicieron durante las décadas de los años 20 y 30 de ciertos dispositivos de espíritu académico y que, por lo que respecta al Cubismo, encuentra su expresión máxima en artistas adscritos al Purismo como Ozenfant, Le Corbusier y Léger, artistas estos ejercieron un elevado grado de influencia en el joven Magritte.

El caso de René Magritte es, por lo general, mucho más distinto que el de Masson pero también cuenta con suficientes elementos que le asocian a ciertas formulaciones cubistas. Durante su etapa de estudiante en Bruselas pudo familiarizarse con el Cubismo y el Futurismo gracias a reproducciones y libros como *Du Cubisme et les moyens de le comprendre* de Albert Gleizes, publicado en Paris en 1920[3]. De hecho su principal interés a principios de los años 20, tal y como lo demuestra el libro que junto con Victor Servranckx escribió a finales de 1922 titulado *L'Art pur: défense de l'estheti-*

3. Whitfield, Sarah, *Magritte,* The South Bank Centre, London, 1992, p. 52.

que, fueron las teorías puristas postuladas por Ozenfant y Le Corbusier así como las teorías cubistas de Pierre Reverdy[4]. Interés este que no debería extrañarnos puesto que la concomitancia entre el Purismo y el Cubismo siempre ha sido estrecha. De hecho, Magritte realizó varias pinturas que se sitúan inevitablemente en la personal línea purista adoptada por el artista francés durante los años 20. Incluso la *Pittura Metafísica* de De Chirico que siempre la encontramos flirteando entre un Cubismo altamente personal en cuanto a su forma y un Surrealismo soñador en cuanto a su fondo[5] también ejerció su influencia en el joven artista.

Portrait de Raymond Magritte (il. núm. 22), obra realizada hacia 1923-24, es un fascinante retrato que ha sido absolutamente dividido en varios planos geométricos. Esta es una de las pocas obras que representan el momento cubista del artista belga. Evidentemente es un Cubismo fuertemente alterado y llevado a unos extremos estructurales e incluso coloristas poco habituales en el Cubismo más ortodoxo. Todo esto no solo indica que Magritte en esta temprana etapa de su carrera artística estaba investigando distintos lenguajes pictóricos y no sentía fuertes afinidades con ninguno de ellos, sino que también describe con contundencia lo importante que se consideraba la herencia cubista – una herencia tan extensa y variada que cada artista modificaba y/o alteraba en función de su habilidad pictórica e interés artístico.

Todo ello no hace más que demostrarnos la generosa aportación del Cubismo al mundo del arte en general. La condición de movimiento estilístico se le atribuye con dudosa harmonía puesto que los distintos ejemplos aquí discutidos así como la amplitud de connotaciones, variaciones y definiciones, demuestran que poco hay de Cubismo y mucho de Cubismos. Al fin y al cabo lo que si podemos adivinar es la gran flexibilidad que caracteriza a este movimiento el cual sin ideologías concretas, sin planes estratégicos, pero con obvios principios acerca de la estructuración de la 'realidad', consiguió seducir a un elevado número de artistas y abonó el campo de la creación para que surgieran otros y muy distintos movimientos.

4. Whitfield, Sarah, *Magritte,* op. Cit., p. 54.
5. André Breton consideró sus obras metafísicas de la década de los años diez como fuentes de cierto espíritu surrealista. Las posteriores, las realizadas en la década de los veinte, fueron desestimadas directamente aunque en muchos de sus cuadros podemos ver como continúa combinando el clasicismo con un Cubismo particular y un Surrealismo desinteresado.

Catálogo

1. **RAOUL DUFY (1877-1953)**
BANANES ET ORANGES
Óleo sobre lienzo / Firmado y fechado, *1910*; firmado al dorso / 64 x 54 cm

EXPOSICIONES
Basilea, Galería Beyeler, *Raoul Dufy*; 1957; cat. núm. 11
Nueva York; The Museum of Modern Art, *Objects of Desire*; mayo-agosto, 1997; cat. núm. 27

BIBLIOGRAFÍA
R. Cogniat, *Raoul Dufy*; París, 1950; núm. 24
M. Laffaille, *Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'oeuvre peint*; vol. I, Ginebra, 172; núm. 288, pág. 241 (reproducido)

2. **ANDRE LHOTE (1885-1962)**
VUE DU PORT DE BARCELONE
Lápiz y acuarela sobre papel / Firmado / 50 x 71 cm / Realizado hacia 1915

PROCEDENCIA
Colección particular, Barcelona

NOTA
Se adjunta certificado de Jean Gouin

3. **ANDRE LHOTE (1885-1962)**
NATURE MORTE A L'EVENTAIL
Óleo sobre lienzo / Firmado / 50 x 61 cm / Realizado en 1917

PROCEDENCIA
Galerías Dalmau, Barcelona

NOTA
Se adjunta certificado de Jean Gouin

4. **MARÍA BLANCHARD (1881-1932)**
CABEZA DE NIÑA
Óleo sobre lienzo / 41 x 33 cm / Realizado h. 1921

PROCEDENCIA
Luis Santillana, París (regalo de la artista)

5. **MARÍA BLANCHARD (1881-1932)**
COMPOSITION CUBISTE
Óleo sobre lienzo / Firmado / 70 x 41,5 cm / Realizado en 1919

PROCEDENCIA
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES
Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar; *María Blanchard (1881-1932)*; febrero-marzo 1981
Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; *María Blanchard*; enero-marzo 1982; cát. núm. 45, pág. 143 (reproducido)
Madrid, Galería Guillermo de Osma, Barcelona, Galería d' Art Oriol; *Ver a Picasso*; marzo-junio 2001; cát. núm. 11, pág. 31 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA
Liliane Caffin Madaule, *Catalogue Raisonné des oeuvres deMaría Blanchard*; Londres 1992; pág. 228 (reproducido)

6. **MARÍA BLANCHARD (1881-1932)**
MUJER CON MANDOLINA
Óleo sobre lienzo / Firmado / 92 x 73 cm

7. **MARÍA BLANCHARD (1881-1932)**
COMPOSITION CUBISTE À LA BOUTEILLE
Óleo sobre lienzo / 65,5 x 46,5 cm / Realizado en 1918

PROCEDENCIA
Colección Ladislas Szecsi, París
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES
Madrid, Galería Biosca; Barcelona, Galeria Laietana; *María Blanchard*; 1976; cat. núm. 12, pág. 51 (reproducido)
Santander, Salas del Banco de Santander; *María Blanchard*; julio-agosto 1980; (reproducido)
Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; *María Blanchard*; enero-marzo 1982; cát. núm. 38 pág. 129 (reproducido)

BIBLIOGRAFÍA
A.M. Campoy, *María Blanchard*; Ed. Gavar, Madrid, 1980; pág. 37 (reproducido)
Liliane Caffin Madaule, *Catalogue Raisonné des oeuvres deMaría Blanchard*; Londres 1992; pág. 225 (reproducido)

8. **JUAN GRIS (1887-1927)**
COMPOSICIÓN PARA "CUADRO FLAMENCO"
Lápiz sobre papel / Firmado / 18,5 x 23 cm / Realizado en 1919

PROCEDENCIA
John Richardson, Nueva York

EXPOSICIONES
Granada, Auditorio Manuel de Falla, *España y los Ballet Russes;* junio-julio 1989, p. 67, núm. 90
Torrelavega, Sala Muriedas, *El Arte del Dibujo*; 2000; pág. 49 (reproducido en color)

9. **JUAN GRIS (1887-1927)**
LE COMPOTIER AUX RAISINS NOIRS
Óleo sobre lienzo / Firmado y fechado *26* / 27 x 35 cm

PROCEDENCIA
Galerie Simon (Kahnweiler), París
Galerie Flechtheim, Berlín
Galerie Vömel, Düsseldorf
Mme Emma Waurick, Berlín
Dr. Peter Witt, Raleigh, Carolina del Norte, EE.UU.

EXPOSICIONES
Madrid, Galería Guillermo de Osma, Barcelona, Galería d' Art Oriol; *Ver a Picasso*; marzo-junio 2001; cát. núm. 12, pág. 33 (reproducido en color).

BIBLIOGRAFÍA
D. H. Kahnweiler, *Juan Gris: His life and his work*; 1968, pág. 311 (reproducido)
Cooper, Douglas; *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*; París, 1977, volumen II; núm. 570, pág. 393 (reproducido)

10. **JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)**
LA LISEUSE
Terracota / firmado con iniciales y numerado 2/7 / h. 39,5 cm

PROCEDENCIA
Colección Vicente Huidobro, París-Santiago de Chile (adquirido directamente al artista)

NOTA
Esta obra aparece en una fotografía de la casa de Vicente Huidobro en París, acompañada de otras obras del mismo Lipchitz y Juan Gris. Ver *Salle XVI. Vicente Huidobro y las artes pásticas*; catálogo de la exposición realizada, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; abril-junio, 2001, pág. 21

11. **JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)**
ARLEQUIN AVEC CLARINETTE
Piedra / Firmado con iniciales y fechado *20* / h. 76,5 cm

PROCEDENCIA
Colección Vicente Huidobro, París-Santiago de Chile (adquirido directamente al artista)

BIBLIOGRAFÍA
Alan G. Wilkinson, *The Sculpture of Jacques Lipchitz* (A Catalogue raisonné, vol. I, The Paris Years 1910-1940), 1996, p. 55, núm. 111 (rep. la versión en bronce)

NOTA
Esta obra aparece en una fotografía de la casa de Vicente Huidobro en París, acompañada de otras obras del mismo Lipchitz y Juan Gris. Ver *Salle XVI. Vicente Huidobro y las artes pásticas*; catálogo de la exposición realizada, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; abril-junio, 2001, pág. 21

12. **ALBERT GLEIZES (1881-1953)**
COMPOSITION
Gouache sobre papel / Firmado y fechado *21* / 29 x 23 cm

PROCEDENCIA
Colección particular, París

NOTA
Se adjunta un certificado de autenticidad firmado por Anne Varichon el 7 de septiembre de 2001

13. **ALBERT GLEIZES (1881-1953)**
COMPOSITION
Óleo sobre lienzo / Firmado y fechado *1922* / 81 x 65 cm

EXPOSICIONES
Aix en Provence, Galerie Lucien Blanc; *Albert Gleizes 1881-1953*; julio-agosto 1960; cat. núm. 31 b
Avignon, Musée Calvet; *Albert Gleizes 1881-1953*; 1962
Amberes, International Cultural Center; *Albert Gleizes 1881-1953*; 10 noviembre-9 diciembre 1973; cat. núm. 8 (reproducido)
París, Galerie Francoise Tournié; *Albert Gleizes et ses amis*; 25 enero-1 de marzo 1974; cat. núm. 8 (reproducido)

BIBLIOGRAFÍA
Anne Varichon, *Catalogue Raisonné*; 1998; vol. 1, cat. núm. 1078, pág. 356 (reproducido)

14. **LOUIS MARCOUSSIS (1878-1941)**
COMPOSITION ABSTRAITE
Acuarela, lápiz y tinta sobre papel / Firmado y fechado *1928* / 16 x 13 cm

15. **LOUIS MARCOUSSIS (1878-1941)**
COMPOSITION
Gouache sobre papel / Firmado y fechado *1921* / 62 x 44,5 cm

PROCEDENCIA
Vicente Huidobro, París-Santiago de Chile

EXPOSICIONES
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; *Salle XVI. Vicente Huidobro y las artes pásticas*; abril-junio, 2001; cat. núm. 78, pág. 120 (reproducido en color)

16. **GEORGES VALMIER (1885-1937)**
COMPOSITION
Tinta china, gouache y collage sobre papel / Firmado y fechado *28* / 29 x 23,8 cm

PROCEDENCIA
Colección particular, Francia

17. **GEORGES VALMIER (1885-1937)**
BOUQUET DE FLEURS
Gouache y collage sobre papel / Firmado / 18 x 12,5 / Realizado hacia 1926

18. **GEORGES VALMIER (1885-1937)**
NATURE MORTE DEVANT UNE FENÊTRE
Óleo sobre lienzo / Firmado / 59 x 73 cm / Realizado en 1922

EXPOSICIONES
Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos 3. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 8, pág. 29 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA
Denise Bazetoux, *Catalogue raisonné de l'Oeuvre*, París, cat. núm. 430, pág. 132 (reproducido)

19. **MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)**
GUITARE
Óleo sobre lienzo / Firmado y fechado *1926* / 92 x 73 cm

PROCEDENCIA
Colección Gourgaud, París (adquirido directamente al artista)

BIBLIOGRAFÍA
Manuel Ángeles Ortiz. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996; pág. 31 (reproducido)

20. **JEAN METZINGER (1883-1956)**
FLEURS
Óleo sobre lienzo / Firmado / 41 x 33 cm

PROCEDENCIA
Schoneman Galleries, Nueva York

NOTA
Se adjunta un certificado de autenticidad firmado por Bozena Nikiel

21. **AUGUSTE HERBIN (1882-1960)**
COMPOSICION, INTERIOR CUBISTA
Lápiz, acuarela y gouache sobre papel / Firmado / 28 x 37,5 cm / Realizado en 1927

22. **RENÉ MAGRITTE (1898-1967)**
PORTRAIT DE RAYMOND MAGRITTE
Óleo sobre lienzo / Firmado / 46 x 35 cm / Realizado en 1923-24

PROCEDENCIA
Raymond Magritte (hermano del artista), Bruselas

BIBLIOGRAFÍA
D. Sylvester, *René Magritte catalogue raisonné I: Oil paintings 1916-1930*, Londres, 1992; cat. núm. 58, pág. 155 (reproducido)

23. **ANDRÉ MASSON (1896-1987)**
NATURE MORTE
Óleo sobre lienzo / Firmado / 38,5 x 54 cm / Realizado en 1923

PROCEDENCIA
Galerie Louise Leiris, París
Galerie Alfred Flechtheim, Berlín
The Kleestadt, Berlín, Nueva York
Hasso von Werde, Berlín

24. **RAFAEL BARRADAS (1890-1929)**
INTERIOR DE CAFÉ
Óleo sobre cartón / Firmado y fechado *1918* / 29 x 33,5 cm

EXPOSICIONES
Málaga, Fundación Picasso; *Malabarismos*; septiembre-noviembre 2000; reproducido en catálogo

25. **JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)**
COMPOSICIÓN CON GUITARRA
Óleo sobre cartón / Firmado y fechado *27* / 37,2 x 28,2 cm

PROCEDENCIA
Colección Van Rell, Buenos Aires

26. **JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)**
BODEGÓN CUBISTA CON BOTELLA
Óleo sobre lienzo / Firmado y fechado, *27* / 45,5 x 33 cm

PROCEDENCIA
Colección particular, Düsseldorf

27. **ISMAEL GONZALEZ DE LA SERNA (1898-1968)**
BODEGÓN CON VIOLÍN
Lápiz sobre papel / Firmado / 29,4 x 41,3 cm

28. **ISMAEL GONZALEZ DE LA SERNA (1898-1968)**
BODEGÓN CON GUITARRA
Lápiz sobre papel / Firmado / 33,6 x 41,3 cm

29. **ISMAEL GONZALEZ DE LA SERNA (1898-1968)**
BODEGÓN CON PARTITURAS
Óleo sobre táblex / Firmado / 64,6 x 46 cm

30. **JOAQUIN PEINADO (1898-1975)**
DESNUDOS
Óleo sobre madera / 32,2 x 23,5 cm / realizado hacia 1929

PROCEDENCIA
Colección de artista

EXPOSICIONES
Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos 3. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*; mayo-julio 2000; cát. núm. 22, pág. 41 (reproducido en color).
Granada, Huerta de San Vicente; *Joaquín Peinado: Desde 1918 hasta 1945*; mayo-julio 2001

31. **PABLO CURATELLA MANES (1891-1962)**
LOS ACRÓBATAS
Bronce con pátina marrón / Firmado / Altura: 42,4 cm / Fundición C. Valsuani, París / Realizado h. 1922

PROCEDENCIA
David Bortin, Filadelfia
George Bortin, Los Ángeles

BIBLIOGRAFÍA
Maurice Raynal, *Pablo Curatella Manes*; Oslo 1948; pág. 32 (reproducido)
Osvaldo Svanascini, *Curatella Manes*; Buenos Aires 1963; pág. 93 (reproducido)
José Romero Brest; *Curatella Manes*; Buenos Aires 1967; lámina nº 4 (reproducido)

32. **EMILIO PETTORUTI (1892-1972)**
BODEGÓN CON PERA Y MANZANA
Tinta china sobre papel / Firmado y fechado, *923* / 17 x 23 cm



1- **RAOUL DUFY (1877- 1953)**; *BANANES ET ORANGES*; óleo sobre lienzo; firmado y fechado, *1910*; firmado al dorso; 64 x 54 cm



2- **ANDRE LHOTE (1885-1962)**; *VUE DU PORT DE BARCELONE*; lápiz y acuarela sobre papel; firmado; 50 x 71 cm; realizado h. 1915



3- **ANDRE LHOTE (1885-1962)**; *NATURE MORTE A L'EVENTAIL*; óleo sobre lienzo; firmado; 50 x 61 cm; realizado h. 1917



4- **MARÍA BLANCHARD (1881-1932)**; *CABEZA DE NIÑA*; óleo sobre lienzo; 41 x 33 cm; realizado h. 1921



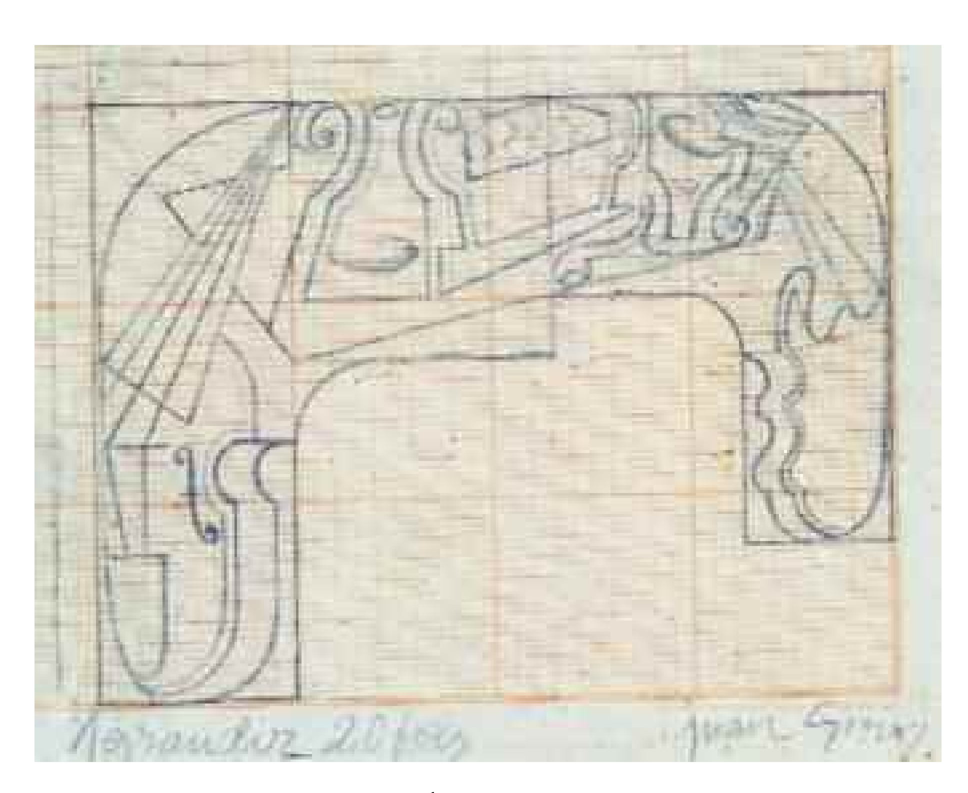
5- **MARÍA BLANCHARD (1881-1932)**; *COMPOSITION CUBISTE*; óleo sobre lienzo; firmado; 70 x 41,5 cm; realizado en 1919



6- **MARÍA BLANCHARD (1881-1932);** *MUJER CON MANDOLINA*; óleo sobre lienzo; firmado; 92 x 73 cm



7- **MARÍA BLANCHARD (1881-1932);** *COMPOSITION CUBISTE À LA BOUTEILLE*; óleo sobre lienzo; 65,5 X 46,5 cm; realizado en 1918



8- **JUAN GRIS (1887-1927)**; *COMPOSICIÓN PARA "CUADRO FLAMENCO"*; lápiz sobre papel; firmado; 18,5 x 23 cm; realizado en 1919



9- **JUAN GRIS (1887-1927)**; *LE COMPOTIER AUX RAISINS NOIRS*; óleo sobre lienzo; firmado y fechado *26*; 27 x 35 cm



10- **JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)**; *LA LISEUSE*; terracota; h. 39,5 cm



11- **JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)**; *ARLEQUIN AVEC CLARINETTE*; piedra; firmado y fechado *20*; h. 76,5 cm



12- **ALBERT GLEIZES (1881-1953)**; *COMPOSITION*; gouache sobre papel; firmado y fechado *21*; 29 x 23 cm



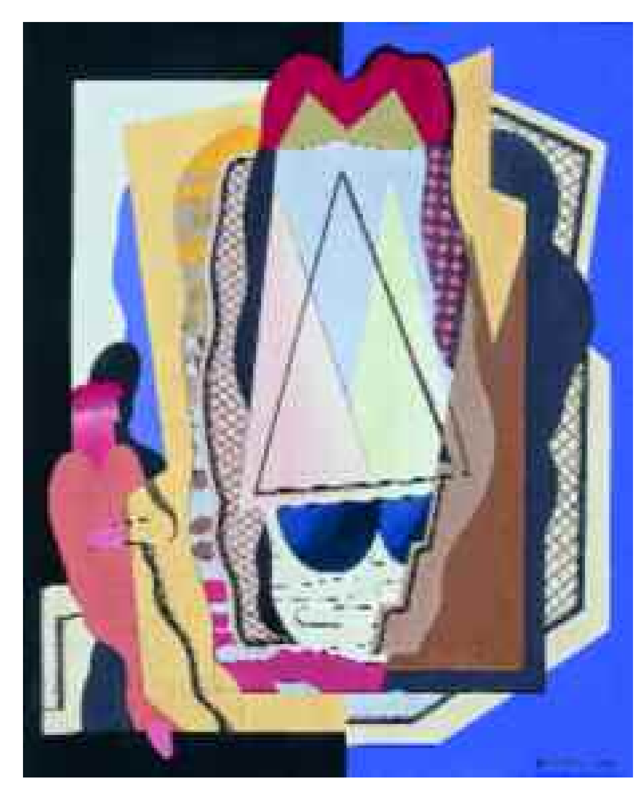
13- **ALBERT GLEIZES (1881-1953)**; *COMPOSITION*; óleo sobre lienzo; firmado y fechado *1922*; 81 x 65 cm



14- **LOUIS MARCOUSSIS (1878-1941)**; *COMPOSITION ABSTRAITE*; acuarela, lápiz y tinta sobre papel; firmado y fechado *1928*; 16 x 13 cm



15- **LOUIS MARCOUSSIS (1878-1941)**; *COMPOSITION*; gouache sobre papel; firmado y fechado *1921*; 62 x 44,5 cm



16- **GEORGES VALMIER (1885-1937)**; *COMPOSITION;* tinta china, gouache y collage sobre papel; firmado y fechado *28*;
29 x 23,8 cm



17- **GEORGES VALMIER (1885-1937)**; *BOUQUET DE FLEURS*; gouache y collage sobre papel; firmado; 18 x 12,5; realizado hacia 1926



18- **GEORGES VALMIER (1885-1937)**; *NATURE MORTE DEVANT UNE FENÊTRE*; óleo sobre lienzo; firmado; 59 x 73 cm; realizado en 1922



19- **MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)**; *GUITARE*; óleo sobre lienzo; firmado y fechado *1926*; 92 x 73 cm



20- **JEAN METZINGER (1883-1956)**; *FLEURS*; óleo sobre lienzo; firmado; 41 x 33 cm



21- **AUGUSTE HERBIN (1882-1960)**; *COMPOSICION, INTERIOR CUBISTA*; lápiz, acuarela y gouache sobre papel; firmado; 28 x 37,5 cm; realizado en 1927



22- **RENÉ MAGRITTE (1898- 1967);** *PORTRAIT DE RAYMOND MAGRITTE*; óleo sobre lienzo; firmado; 46 x 35 cm; realizado en 1923-24



23- **ANDRÉ MASSON (1896- 1987)**; *NATURE MORTE*; óleo sobre lienzo; firmado; 38,5 x 54 cm; realizado en 1923



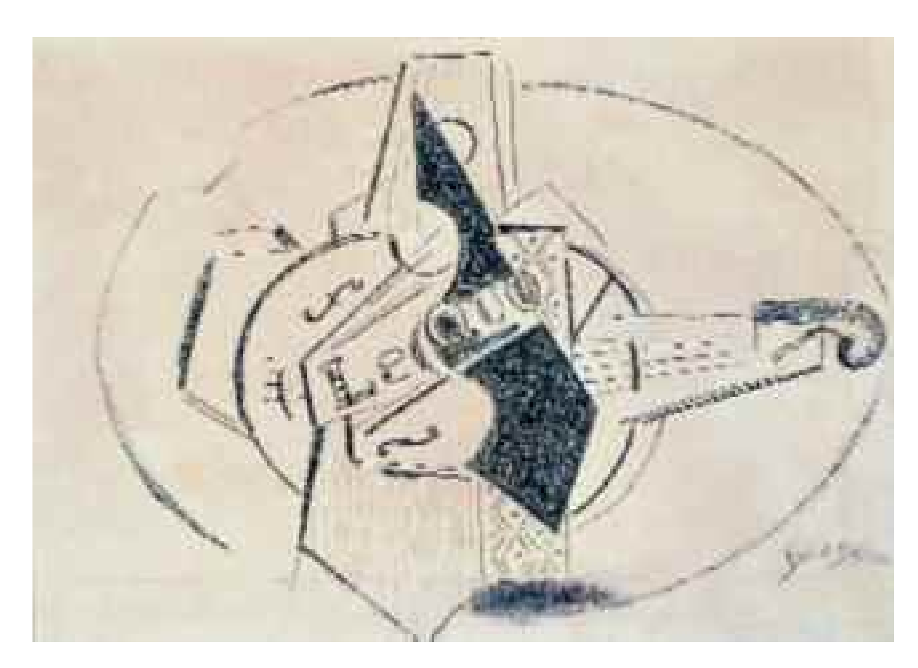
24- **RAFAEL BARRADAS (1890-1929)**; *INTERIOR DE CAFÉ*; óleo sobre cartón; firmado y fechado *1918*; 29 x 33,5 cm



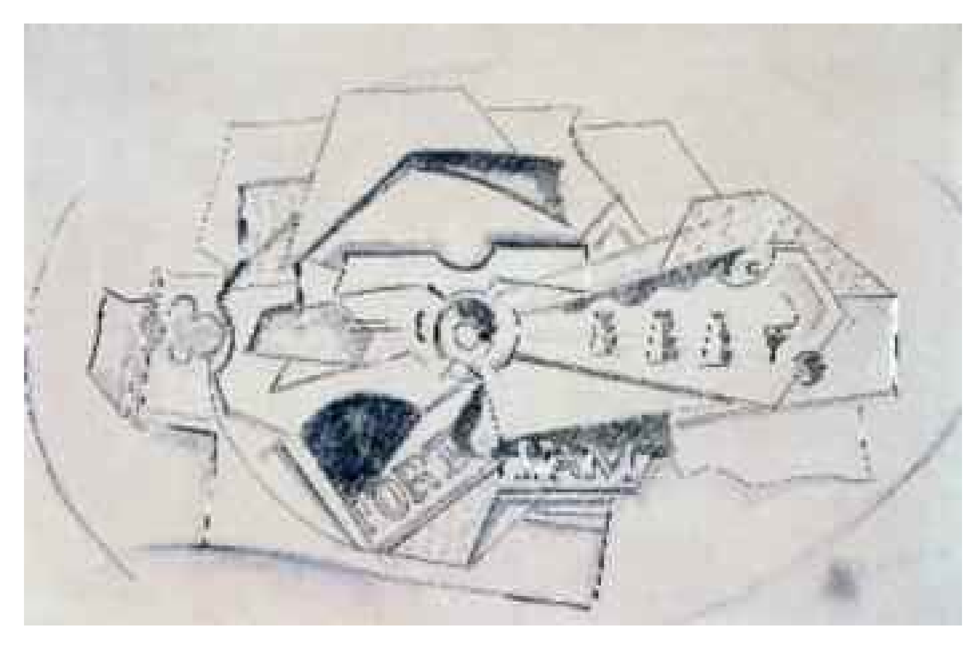
25- **JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)**; *COMPOSICIÓN CON GUITARRA*; óleo sobre cartón; firmado y fechado *27*; 37,2 x 28,2 cm



26- **JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960)**; *BODEGÓN CUBISTA CON BOTELLA*; óleo sobre lienzo; firmado y fechado, *27*; 45,5 x 33 cm



27- **ISMAEL GONZALEZ DE LA SERNA (1898-1968)**; *BODEGÓN CON VIOLÍN*; lápiz sobre papel; firmado; 29,4 x 41,3 cm



28- **ISMAEL GONZALEZ DE LA SERNA (1898-1968)**; *BODEGÓN CON GUITARRA*; lápiz sobre papel; firmado; 33,6 x 41,3 cm



29- **ISMAEL GONZALEZ DE LA SERNA (1898-1968)**; *BODEGÓN CON PARTITURAS*; óleo sobre táblex; firmado; 64,6 x 46 cm



30- **JOAQUIN PEINADO (1898-1975)**; *DESNUDOS*; óleo sobre madera; 32,2 x 23,5 cm



31- **PABLO CURATELLA MAMES (1891-1962)**; *LOS ACRÓBATAS*; bronce con pátina marrón; firmado; h. 42,4 cm



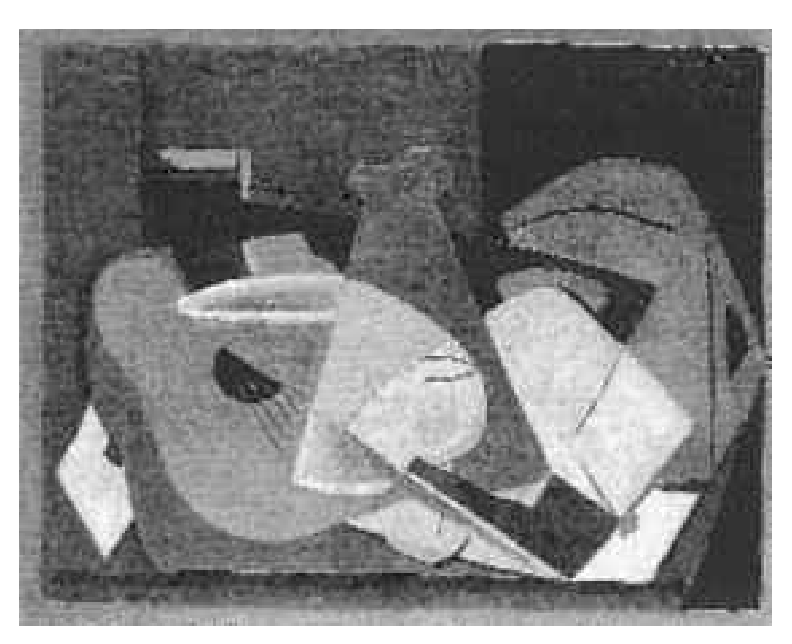
32- **EMILIO PETTORUTI (1892-1972)**; *BODEGÓN CON PERA Y MANZANA*; tinta china sobre papel; firmado y fechado, *923*; 17 x 23 cm

Cuatro ensayos sobre Cubismo

José Moreno Villa

"Orientaciones artísticas. El arte de mi tiempo"
El Pueblo, 15 de abril de 1925
Monte de Castilla, 14 de mayo de 1925

De nuevo me piden que escriba en los periódicos, y en vano digo al solicitante que no tengo hábitos periodísticos ni propensión a juzgar la obra del día. –«Usted hace lo que quiera» –me responde el tenacísimo Sirval para salvar inconvenientes.


José Moreno Villa, *Bodegón con guitarra, pipa y cafetera,* 1925.

Escribamos, pues, de arte. Pero no en son de crítico refunfuñón, que me falta carátula de juez para mis contemporáneos, sino de practicante de la pintura.

Como pintor, ¿qué me interesa hoy en el mundo? Dirán ustedes que la interrogante es demasiado personal y que el personalismo nos lleva al terreno de lo arbitrario. Exacto. Pero me convenía tácticamente empezar así, porque, justo en nuestros días, y en el arte de ellos, se nota un claro desdén por lo personalista y, en cambio, un decidido propósito objetivista. Si oyen ustedes hablar del Neoclasicismo, que pugna por dominar otra vez, únanlo a ese retorno a lo concreto. «¡Objetos, objetos, cosas, formas; nada de vaguedades, nada de lo que no pertenece al mundo plástico!» Es el grito de los innovadores. Y, en seguida: «¡Fuera del lienzo la poesía, la historia, el simbolismo racial!» Un cuadro no es un libro, ni mucho menos un espejo de la moral. Un cuadro es, ante todo, un organismo de formas que solicita nuestra atención por sí mismo, no por las alusiones o afinidades que tenga con los demás organismos que nos rodean. Un cuadro ha de ser algo tan completo en sí como una flor.

Así dicen, poco más o menos, los propugnadores de esa corriente formal que empieza en el Cubismo y llega al Neoclasicismo. Lean ustedes el librito de Albert [Gleizes] o el de S[e]verini. El primero es una obra de un cubista y no se propone otra cosa que aclarar el problema cubista. El segundo es obra también de un cubista, pero que, poco a poco, llega a lo neoclásico. Leídos estos pequeños volúmenes se ve, además, que el neoclásico de hoy no se parece al de otras épocas, y ello por la sencilla razón de ser un neoclásico que surcó los mares del Cubismo, con sus zonas severas o aleccionadoras. Verán ustedes que el Cubismo, si tuvo un momento de ironía, pronto llegó a ser disciplina; que si empezó en juego, terminó en descubrimiento de serias verdades.

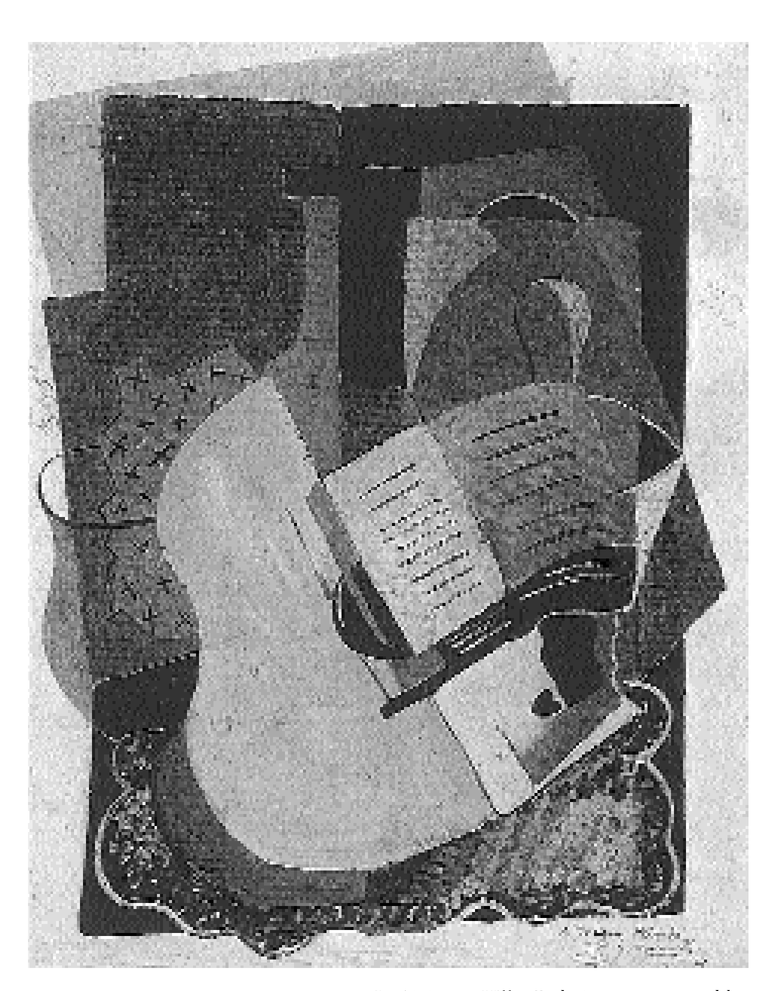
El Cubismo, en efecto, ha sido la mayor aventura en la historia del arte. Comenzó por deformar, y a fuerza de deformar, se dio cuenta verdadera de la forma. Para desencajar y deformar, echó manos a la forma y… se encontró con

ella. Parece un embeleco, una patraña, pero es así. La forma, el sentido plástico de las cosas, se había olvidado, había desaparecido. Los pintores del siglo XIX pintaban mirando; y los cubistas descubrieron que para pintar es necesario ante todo palpar los objetos, recrearse en las formas, en el concepto verdaderamente plástico. Por esto, la pintura moderna se practica con el concepto, apoyándose en la visión. Esta pintura, para no caer en el pecado impresionista, somete todo lo que es visible al sentido del tacto, y huye de la perspectiva aérea y de todos los estados transitorios de luminosidad y atmósfera, tan queridos de los impresionistas. Nada de luces vagas, nada de fondos misteriosos; la luz no es sino un elemento auxiliar, que, si cae sobre las formas, es para depositarse en ellas y aclararlas, pero nunca para desvanecerlas y confundirlas, suelen decir los pintores de vanguardia.

Cuando se oyen estos conceptos por primera vez, no se entienden. Hay muchos que los toman por truculencias y «camelos». Pero bastan unos meses de trato con libros y obras cubistas y neoclásicas para salir enriquecido en la visión y en el tacto. Hoy, después de un esfuerzo por mi parte, sé decir que contemplo los paisajes de una manera más [...] que antes: antes, entornando los ojos, es decir, atenuando la visión para recoger sólo los valores cromáticos y lumínicos; hoy, abriéndolos mucho y repasando, y recreando los contornos, las aristas, las superficies bien concretas, limpias e inmutables.

¿Qué valor tiene todo esto? ¿A qué propósito lo digo? ¿No es son de propaganda? No. El apostolado, como e[l] enjuiciamiento, son tareas que no me cuadran. Lo digo a título informativo y como secuela de la interrogación hecha más arriba. Entre lo que más me interesa hoy en el mundo del arte se hallan esos movimientos: el cubista y el neoclasicista. Me interesan como pintor y como historiador de la pintura. Como pintor, porque encierran una técnica distinta, y como historiador, porque denotan otra posición del espíritu ante la realidad. Pero resulta, en efecto, que esta pintura es muy realista, aunque no trate de competir con la realidad visible. Es una pintura táctil, recreadora de formas mucho más reales en sí mismas que aquéllas otras de la pintura tradicional, meras simulaciones de las ya existentes fuera del cuadro.

El lector dirá que su interés no despierta por lo que despierta el del profesional o el del historiador. Es cierto. Y he oído muchas veces, hablando de estos problemas con gentes de gremios distintos, la terrible pregunta de



José Moreno Villa, *Bodegón con guitarra y libro abierto,* 1927.

«¿qué interés tiene eso?» Sí, terrible por varias razones: primera, porque quien así pregunta suele no haberse preguntado a sí mismo; segunda, porque quiere que yo me despoje de mis facultades y juzgue con las suyas; y tercero, porque supone el interrogador que el sentido de lo que nace o principia no va definiéndose con los días, sino que se presenta íntegro desde el parto. El sentido en nuestra vida, lector, ¿lo hemos de ver por completo en todas sus facetas algún día? Es posible que no.

Yo comprendo que hoy no interesen bien las obras nuevas sino a los profesionales e historiadores; pero estoy seguro de que mañana –un mañana muy próximo– darán con su placer estético los que no sean ni lo uno ni lo otro. Tiempo es lo que necesitan; hoy, una observación sobre un detalle; mañana, una indicación sobre cómo han de mirar. Lo que no podemos descubrir en esta pintura es, desde luego, lo que estas gentes piden: un sentido ajeno a ella misma, o sea, de orden literario, histórico, moral, religioso, político, etc. Todo sentimentalismo, toda evocación o alusión, están excluidos. El recreo, el gusto, nos llegará de la comprensión pura de la forma.

De esto precisamente, de que radique la belleza de lo nuevo en la forma, proviene la dificultad de comprensión y de admisión en último término. Jamás será tan bien acogida una estatua griega como un Ecce-Homo medieval. La representación de éste llega a todo el mundo –portera, dama, militar o filósofo– por el dolor, es decir, algo que ni es color ni dibujo, sino estado moral o físico. El Ecce-Homo se siente; la estatua griega se comprende; pero el regusto final de la comprensión es deleitoso, no se olvida.

Gabriel García Maroto
"El arte de hoy"
La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de enero de 1927, pág. 5

Comenzamos a cuajar el propósito, compañero nuestro, de ofrecer a la nueva sensibilidad artística una sencilla ley estática, a la cual pueden asociarse, sin mengua de lo personal, las expresiones más distintas, siempre que nazcan de sensibilidades correspondientes a nuestra época. De cómo este intento sirve al arte de siempre y recoge con fino cuidado los matices de nuestra hora, lo dirán, sucesivamente, los temas que hemos de aludir.

I
LA DOMINANTE ÓPTICA

«El acero ha revolucionado la sociedad y ha conducido al maquinismo.»

(L'Esprit Nouveau).

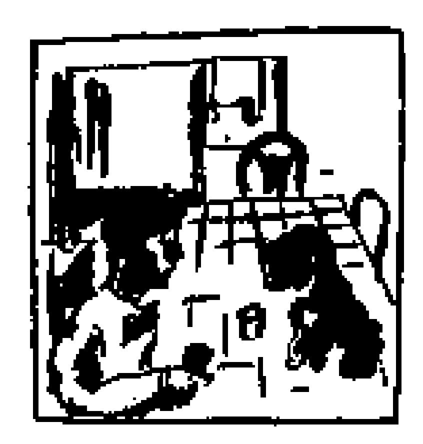
¿Tiene el arte la misión cerrada de servir las necesidades dominantes de su época?
¿Puede tener el arte actual la misión concreta de servir las leyes que el maquinismo, dominante actual, impulsa?
Estas son las preguntas que afirmativamente, con su obra, contestan determinados artistas europeos y resume el cubismo de una manera explícita.
El arte tiene la obligación de servir su época, la dominante óptica de su época; de acuerdo. La dominante óptica actual la ofrece el maquinismo. ¿Será Leger el pintor actual más representativo de su época? ¿Será la pintura de Leger la obra de arte más adecuada a la sensibilidad de los que se encuentran ligados al momento actual? ¡No!
¿Hay en estas afirmaciones alguna contradicción? Intentaremos aclarar, de manera sucinta, estos enunciados.
La necesidad de la obra de arte sigue a lo largo de la historia del hombre –forma acaso la historia del hombre– como un gran río de aguas renovadas y constantemente aumentadas. Forma el cauce de este río sin fin la precisión vital de dominar, de rehacer la naturaleza en torno, creando con ello un mundo, de creación humana, en el que el hombre pueda hallar su medida y su fuerza.
De cada instante del día del mundo, el arte recibió su matiz adecuado. La vida en torno influyó en el arte, pero el arte, a su vez, elevado a su función suprema en la obra de creación auténtica del artista genial, prestó a la vida un rango pleno.
Cambian las modas, cambia el medio plástico, y, con ellos cambia la representación artística. ¿Cambia, por esto, se destruye por esto, la ley de creación y de dominación que rige la corriente del arte? El árbol reflejado en el río puede crecer, suponer a éste su prisionero fiel; el río sabe bien cómo su linfa determina la existencia del árbol, multiplica la existencia del árbol en imagen que él mismo rehace según el ritmo de su onda.

Lo que hace más sospechoso y peligroso el arte de Picasso no es otra cosa que su movilidad, a la busca de determinados matices de la sensibilidad contemporánea –de su propia sensibilidad–, que hace de su obra un muestrario estimabilísimo, un *spécimen* de observaciones, de anotaciones, acerca de la sensibilidad dominante en una época de transición, de cambio de velocidad de una época, de la neurosis, de la hiperestesia, de la auténtica aportación de ésta. Pero a la busca de ello se le pierde el hilo esencial.

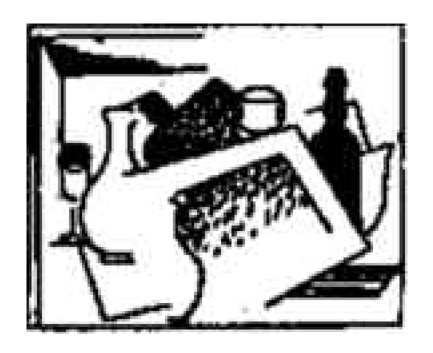
Leger, Braque, Gleizes. Los tres, con Picasso, son como jefes de clínica de muy estimable competencia, cuyos partes diarios pueden servir de mucho al gran doctor que ha de venir, que ha de pasar la vista definidora, que ha de impulsar la vivificante salvación. Nada más que esto. Picasso, fluctuante, espejeante, desvelado por evidenciar superficies, preocupados por despertar, por animar, por incorporar complementarias eficacias. Braque, Gleizes, Leger, metódicos de sistemática precisión, han ido fijando en el reticulado cuaderno cifras exactas, han ido día por día cristalizando en finos sistemas de modesta órbita sugestiones de particular vitalidad. Y con estos jefes de clínica, multitud de alumnos internos estudiosos, pedantes, frívolos, arrivistas…

No nos deprime el espectáculo. Al contrario. Creemos atravesar una época llena de posibilidades efectivas, de realidades eficaces. Por primera vez se intenta de una manera sistemática librar al arte plástico de una dependencia servil a temas ajenos a su particular misión. Un gran período de revisión metódica hemos atravesado, estamos atravesando aún. Una gran riqueza de material nuevo, de aportaciones originales esperar al gran edificador. ¿Servirá éste, con esclavitud manifiesta, a su época? ¿Hará éste, podrá hacer otra cosa que convertir a su época en una servidora, que hace su esclava a la nueva dominante óptica?

El hombre imaginó, creó el acero. Creó el hombre la máquina. Levantó el hombre el rascacielos. Cambió el hombre la faz urbana. Bien. El arte, centrado en sí mismo, ligado al medio en torno, recogerá de éste las nuevas fuerzas plásticas, se enriquecerá con el particular acento, con la nueva modulación de la época, pero sabrá decir a ésta la nueva palabra en el lenguaje eterno.



Primero. Libertad expresiva. Gracia. Poder inefable.



Segundo. Disciplina plástica. Desprecio de todo lo que no se refiera a puros valores abstractos.

El ejemplo plástico

Treinta años. En este tiempo, el impresionismo floreció, incorporó su esencia a la corriente de las artes, y desapareció de la vanguardia, nutriendo hoy el acervo común de los artistas adormilados o tarados.

En estos años, afirmó Cézanne su doctrina; surgió el expresionismo alemán; apareció el cubismo.

¿Qué trayectoria siguió en este tiempo la morfología artística? Tres ejemplos hemos de adelantar, sin que ellos quieran resumir las diferentes variantes que han luchado por afirmar sus excelencias. Tres artistas de sensibilidad fina, recogen el mismo motivo: Bonnard, impresionista intimisma, delicado espíritu; Ozenfant, propugnador del cubismo abstracto, definidor, en «La Peinture Moderne», de las teorías estéticas resultantes del maquinismo; un pintor español, cuyo sentido estético es sincretizador, continuador, sin ninguna pérdida esencial, del arte de siempre.

Esquemas de realización descuidada, los tres dibujos representan, a nuestro juicio, con evidente claridad, la beneficiosa trayectoria indicando:



Tercero. Coordinación vital de elementos aparentemente dispares. Organización integral de los valores dominantes. Dominio de la vida en torno. ¿Creción estética de totalidad permanente?

Ramón Gómez de la Serna
"Lhoteísmo"
Ismos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931, pág. 160

Este pintor cubista ¿es de los primeros, de los segundos, de los últimos en su género?
Lo más delicado en el cubismo es colocar a las gentes por categorías, y ¡guay del que no coloque en su fecha a cada creador! Ninguno procede de nadie. Cada uno es hijo de su fecha, pero no de la siguiente; eso no, ¡mucho cuidado! Ni un día ni una hora después de la de su nacimiento. La partida de bautismo sin raspadura ni error.
Lhote me ha parecido de los más sólidos prestigios de las nuevas escuelas, con Rivera, con el pobre Modigliani, que se tiró por un balcón y detrás de él su amada, matándose los dos sobre las losas funerarias de la acera.
Recuerdo que fui a ver a Lhote en su estudio de gran puerta, sobre la que se abría el *pericón* del montante.
Lhote estaba trabajando, porque es un formidable trabajador y que –lo que no se ve en casi ninguno de los de la escuela–, edifica lo que hace, y en vez de perderse, se encuentra. En el terrible juego de azar del cubismo él es el que gana, el que acierta, el que amontona una fortuna, el que recupera lo que los demás pierden.
Me dió una significativa lección de entereza. Pintaba en aquel momento unos jugadores de fútbol y era él, el pintor, el que había hecho más tantos, el que llevaba ganada la partida. El pintor había visto lo que de grupo de guerreros que se embisten tienen esos hombres en calzoncillos cortos, cada una de cuyas rodillas es un balón jugando con el parcheado balón de verdad y cuyas botas son las botas cubistas por excelencia. Los ángulos rotos, agudos, rudísimos, de las piernas de los jugadores, estaban resueltos en el cuadro de Lhote con singular clarividencia. Su estudio reflejaba su tranquilidad y su asentamiento en el nuevo arte. Era el estudio burgués del cubismo. Parecían colgar de su techo jaulas de loros de papel, falsas jaulas de cartón sostenidas por cadenetas de papel de seda. Algunos loros del color de los que he visto volar vivos y juguetones en los estudios cubistas, volaban por el estudio de Lhote y mareaban un poco la vista. Eran loros particulares que hacían la rueda como pavos reales, sino que sin la tristeza dorada y de sedas viejas de los pavos reales, esos animales empurpurinados por la naturaleza. ¡Horror!



André Chote, *Composición con Ajedrez,* h. 1917.

Los loros del cubismo, como meciéndose en los columpios del aire, alegraban aquel estudio. De vez en cuando caía una pluma de color, pluma viva y con el cañón aun caliente.
Sobre los armarios había muñecos cándidos, bonachones, con tipos de niños inocentes recién salidos del internado en sus colegios. ¡Nada de pervertidos muñecos de ventrílocuo que saben todas las picardías y todas las chulerías!

La esposa de Lhote, con tipo de española, apareció en la visita. Yo recuerdo que bajé los ojos porque el pintor me acababa de enseñar un cuadro en que estaban él y su esposa, su esposa en la más negligente *toilette,* con los senos al aire, y yo no esperaba ver tan pronto al natural dentro de la realidad auténtica, pesando sobre la misma plataforma, con su encarnadura de cubana suave. Se veía que la esposa bajita y redondilla vivía optimista en aquel invernadero del color.

Viendo los cuadros de Lhote se veía que él no ponía en ellos sensulidad, sino sinceridad, dando la nota clara y fresca de la vida con su verdura plástica, abriendo los abanicos de la sensibilidad con verdadero descoco, pero más para refrescar que para acalorar.

La ropa blanca daba a los cuadros de Lhote una desvengüenza blanca que no resultaba escandalosa y que, sin embargo, era fresca y escarolada como la mejor aliñada ensalada.

Lhote había conseguido la vivacidad naturalista dentro de las reglas y las libertades cubistas. Estaba la calidad de cada hora y de cada espacio, conseguida en el lienzo, gracias a la pintura, sólo a la pintura.

Inventor del «totalismo», su pintura tuvo siempre un aire totalizador, que él separó un poco de los intransigentes, pero le reintegró al ancho río de la pintura que pasa bajo los grandes puentes.

En esa terraza, que es uno de los cuadros más importantes, los abanicos de la luz desplegaban sus colas, y todo en la escena era perezoso, sestero, de un andalucismo francés que quitaba la cabeza. Dando movimiento al cuadro, desenvolviendo su simpática pereza, figuraba el desperezamiento en él, como sacudiéndole, como alargando las finas piernas de seda negra y los brazos de bíceps femeninos levantados, mórbidos, pero sin fuerzas ni para asentar bien el moño en su cocorota, ni para clavar las horquillas en su pelo.



André Chote, *Composición cubista,* h. 1917.

Una verdad más juvenil y más saliente se destacaba en los cuadros de Lhote. La escena de cada cuadro tenía más sonrisa, más placidez y más bulto. Lo serio y lo *bromístico* –no lo humorístico– se mezclaban en sus cuadros, y las pequeñas observaciones –dos o tres, suficientes– se mezclaban a las grandes observaciones de conjunto, que eran las verdaderamente importantes, las paredes maestras del cuadro.

Lhote tiene la originalidad de los gestos desenvueltos, al desgaire, que rompen completamente el convencionalismo del cuadro, que rompe lo que puede tener de espejo en que se ha dejado fijada la expresión y los colores superficiales y neutros, eso que era antes el ideal del arte. ¡Terrible ideal cuando por no ver esa verdad, ya conseguida por los limpios y luminosos espejos de los armarios de luna de los hoteles, tan enfrente de nosotros siempre y tan acosadores de nosotros mismos, los tapamos con una manta o los dejamos entreabiertos para ladear su luna y no vernos!

Lhote parecía un maestro de obras de sus pinturas. Era un hombre bonachón, muy plantado frente a su caballete y como teniendo entre los atributos de su

pintura y colganderos del formidable dedo gordo que sostiene la paleta, la escuadra y la plomada de los constructores.

Su pintura también está llena de un modo simple, de senos y cosenos y de parábolas y elipses combinadas.

Lhote se hace el distraído para pintar, y así sorprende de reojo, mucho mejor que de frente, el momento de soledad y sin amaneramiento de cada cosa, que si a veces resulta también amanerado, es con un amaneramiento espontáneo y hasta gracioso.

El arte nuevo tiene que darnos lo que hemos visto, con visos de verdad. Pero con la verdad elevada, destilada, hilarante y de algún modo exaltada. Tenemos que admirarnos en el arte nuevo de la persuasión del pintor, que debe ser un hombre superior, persuadido, es decir, un colector que haya recogido con cierta simplicidad muy escogida el valor de las estructuras y lo que debe figurar en primer término y lo que se define con una idea dejando el resto numeroso y engorroso a la estúpida visión directa.

Hay que elevar esa mezcla de recuerdo, de crítica y de mínima visión directa de las cosas, a la digna síntesis atrevida y avanzada. ¡Lo demás es bagatela para que se lucren con los marcos las tiendas de marcos!

Hay que saber apreciar quién es un verdadero Lhote entre los incontables falsos Lhotes, tan parecidos a él, y, sin embargo, tan inciertos, tan fácilmente agriables, tan chocarreros y tan desesperantes.

La pintura no es una cosa manual, embaucadora de los ignorantes, digna de los aplicados retocadores de fotografías, sino una cosa a la que podemos mirar transportados, lejanos de la visión mediocre o idiotizada del vis a vis, transportados a las horas en que fuimos más conscientes y más soñadores, sin salirnos de la vida.

Ramón Gómez de la Serna
"Lipchitzmo"
Ismos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931, pág. 233

Este hombre genial, que es ruso y se llama Lipchitz, ¿a qué se parece? Tiene su rostro una belleza varonil y exótica, y lo que es muy raro, bajo eso hay unos rasgos de araña vieja. Tiene una palidez de recién resucitado. Toda su fisonomía es de una gran finura espiritual, y parece que nació príncipe, *último príncipe,* y ya no lo es, aunque resultará siempre el representante incógnito y único de la casa Lipchitz, la más gastada del mundo, la que comenzó en Egipto, y desde entonces se ha ido puliendo, seleccionando, limándose hasta llegar a este tipo final.


Jacques Lipschitz, *Arlequin à l'accordéon,* 1919.

Lipchitz es de una bondad y de una inteligencia inagotables. Por España pasó como el emigrado, que sólo por unos días, los días de su forzosa emigración, entró en un país extraño y en sitios modestos que no le podían esperar, no habiendo soñado nunca con gloria tan excesiva.

Allí lo comprendió todo, pero necesitó irse de nuevo a París. Allí le vi otra vez. No olvidaré aquella casita de París, iluminada por un quinqué de pantalla de larga visera, donde Lipchitz estaba reunido entre cachivaches extraordinarios con una bella escritora rusa, hecha para él como idealmente, mujer de una voz dulcísima que saludaba y despedía de un modo inefable.

Junto a aquella casita, en el mismo patio –un patio lóbrego que quizá se parecía a los patios de Rusia–, estaba la capilla de la casa, el estudio de planta baja de los escultores, afondados por el peso de sus obras, lejanos a esa luz y ese cielo en que entran los de los pintores. En aquel patio había un desgraciado *taller de fotograbado,* y al fondo algo así como un guardamuebles.

Cuando sonalba la campanilla de su estudio aparecía Lipchitz, o desde la ventanita de su casa nos respondía su mujer. (Es muy de notar que la campanilla del estudio de Lipchitz era una de esas largas campanillas de mango colgante, con un contrapeso en el extremo; una de aquellas campanillas que se removían como un aspa de molino, oscilando violentamente; pobres campanillas serviciales, emprendedoras, turbulentas, que no sólo tocaban, sino que hacían en el interior de las casas vivos gestos de llamada, angustiosos gestos en las casas vacías.)

¡Qué hermosas cosas en aquel estudio! Las últimas, sobre todo, me dieron la impresión del ideal resuelto, como ideal sin seducciones de mujer, sino con puras seducciones de idea, porque para Lipchitz la escultura es una fórmula, un A + B + C, de una sutileza trigonométrica, lejana, tanto de lo *bonito* como de lo *bello,* tan vicioso y tan hecho solamente de alardes, como lo bonito. Lipchitz consigue sólo cosas verdaderas y altas, de dimensiones verdaderas y esenciales. La única realidad que existe para Lipchitz es lo que ya es en realidad otra obra de la realidad, *super-realidad,* obra del milagro, aunque todos sus rasgos estén tomados, sin embargo, de la naturaleza. Sus doctrinas, verdaderamente puras, dan a los bloques de piedra en que trabaja una auténtica espiritualidad natural. La escultura para Lipchitz es una construcción. Plasmar gestos plásticos como escultura es una estupidez y un tópico, como lo es también

recoger las formas triviales y aparentes que son roturas, quebraduras, parcialidades en las que falta mucho.
Al lado de las estúpidas y pretenciosas opiniones de otros escultores, opiniones profanas de quienes soban y soban a sus creaciones, a sus hombres y sus mujeres como a hombres y a mujeres que son, ¡qué suprema y lejana es la de Lipchitz, tan remota a esa abyección de hozarse estúpidamente en la materia!
La concepción de Lipchitz, la inmaculada concepción de su escultura es el verdadero renacimiento que surge después de los siglos mil de contemplaciones vanas, de círculos viciosos, de torpes tratos con la materia escultórica.
Viendo las cosas de Lipchitz en su piedra amarilla, aparentemente como hecha de intersecciones de tejas con chaflanes, cartabones, reglas y largos listones de piedra; viendo su austero –completamente austero– medio de representar, yo me asombraba de ver la heroicidad del hombre que va por toda la alta categoría sin fijarse en la asombrosa incomprensión de las gentes y en el deseo de lincharle que su obra provocará en las multitudes.
—Como un plano que se levanta o que crece y que se rodea de sus adherencias necesarias, de sus aristas de proporciones justísimas, se puede dar la tristeza humana o el sentimiento que se desee –me decía él un día–.
—Yo quiero ser el maestro de mi materia –me decía también él–; y, en efecto, la madera, la piedra, todos los elementos los trata como un gran artesano de un gremio único.
—Para mí una pirámide es lo mejor que existe –me decía otro día–.
También suele decir: «Estuve triste hasta el día en que la Providencia me inspiró esas cosas "aéreas, transparentes", que pueden verse y pueden conmovernos con todos sus aspectos presentes a la vez. Hoy vuelo con ese avión *más pesado que el aire,* que es la escultura.»
¡Cómo he visto frente a la obra de Lipchitz que las formas escuetas, airosas, sobrepujadas, pueden ir al cielo, a buscar su paraíso! Tiene razón Lipchitz, ¡cuántas se pueden sacar del cuerpo!
Alma santa de Lipchitz que sale de esa tontería que da vueltas alrededor de sí misma en los maestros y que en él va hacia orientaciones luminosas y cuenta con la luz, con la que nunca se había contado en escultura como no se había contado con el espacio íntegro en pintura, y comprende que la escultura es una cosa que centra y coge la luz por su cuenta. ¡Cuándo se os hubiera ocurrido eso, ilustres papanatas! ¡Cómo es verdad que viendo las mismas esculturas maestras, se ve que las descompone la luz y que no están preparadas para *inteligir* la luz!
Las últimas obras de Lipchitz, aun siendo algo que no se levantaba mucho sobre el suelo, son como rascacielos elevadísimos, que se elevan por la gallardía incesante hasta los cielos.
La escultura es playa o acantilado en que muere el arte.
Yo sé que esta frase me ha de costar represiones como el que lanza el grito regicida; pero lo digo con la misma fe anarquista en otro ideal.
En ese mausoleísmo del arte se levanta Lipchitz.



Jacques Lipschitz, *Retrato de Jean Cocteau,* 1920.

Í n d i c e

Marc Domènech Tomàs

Una aproximación al Cubismo de los cubismos

5

Catálogo

11

Ilustraciones

17

Cuatro ensayos sobre cubismo (1925-1931)

49

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO DE



EL DÍA 6 DE NOVIEMBRE DE 2001
FESTIVIDAD DE SAN LEONARDO,
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF.
MADRID

•

Guillermo de Osma

G A L E R Í A

CLAUDIO COELLO, 4, Iº IZQ. 28001 MADRID.

TEL: 91 435 59 36 • FAX: 91 431 31 75 • e-mail: gdeosma@ciberia.es

Del 6 de noviembre al 22 de diciembre de 2001

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30. SÁBADOS, DE 12 A 2]

•

Oriol G A L E R Í A D ' A R T

PROVENÇA, 264. 08008 BARCELONA.

TEL: 93 215 21 13 • FAX: 93 215 54 65 • e-mail: galeriaoriol@stl.logiccontrol.es

Del 16 de enero al 20 de febrero de 2002

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30]